

Robert Lepage et l'impro

Michel Vaïs

Numéro 137 (4), 2010

Impro

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63220ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (2010). Robert Lepage et l'impro. *Jeu*, (137), 65–71.

Dossier

Impro

MICHEL VAÏS ROBERT LEPAGE ET L'IMPRO

Lors des États généraux de l'improvisation, à Montréal, Irène Roy s'est entretenue avec Robert Lepage quant à la place qu'il accorde à l'impro dans son travail. Rappelant qu'il avait suivi une formation en jeu au Conservatoire d'art dramatique de Québec, puis auprès d'Alain Knapp à Paris, elle a d'abord noté qu'il avait créé ses premiers spectacles à Québec, dans lesquels il était acteur autant qu'auteur et metteur en scène. En 1980, il se joint à l'équipe du Théâtre Repère, ce qui le fera connaître à travers le monde grâce à *Circulations* en 1984, puis *Vinci, la Trilogie des dragons*, etc. En même temps, il fait partie de la LNI, dont il est élu joueur étoile en 1984 et en 1986, année où il reçoit en outre le prix du public.

FORMATION

Avant de lui donner la parole, on a projeté la célèbre impro de sept minutes sur New York, que Lepage avait interprétée en solo un soir à la LNI : une pièce d'anthologie ! A suivi une entrevue télévisée dans laquelle le virtuose expliquait ses intentions et sa démarche. (Précision amusante : c'est à son corps défendant que Lepage exécutait des solos ; dans celui sur New York, il s'agissait d'une improvisation comparée au nombre de joueurs illimité, mais ses camarades, séduits par sa prestation, l'ont laissé se dépatouiller seul et, par la suite, il était toujours celui qu'on envoyait au front pour les solos.) Puis, Irène Roy rappelle comment certaines étapes de la carrière de Lepage, liées à son apprentissage et à l'expérimentation de l'improvisation, l'ont amené à construire une approche originale de la création au théâtre.



Robert Lepage, joueur étoile de la LNI dans les années 80.
© Théâtre de la LNI.

Le metteur en scène note qu'au Conservatoire d'art dramatique de Québec une place très importante était faite à l'improvisation. Lepage a d'ailleurs reconnu à plusieurs reprises l'importance du professeur Marc Doré à cet égard. Son enseignement tranchait avec ce qui se donnait alors à Montréal, où l'on était davantage tourné vers la télévision. À Québec, les professeurs avaient été très influencés par Jacques Lecoq, par exemple, qui donnait toute la place au corps au point où, dit Lepage, après deux ans d'école, les élèves ne savaient même pas parler !

Par ailleurs, Doré était à l'origine un professeur de mime. L'absence de parole et l'improvisation dans ses cours allaient donc de soi. On travaillait le masque, la poésie de l'objet, etc. Les autres professeurs, comme Jacques Lessard et Paule Savard, se situaient en réaction contre les cours qui se donnaient ailleurs à l'époque et qu'ils trouvaient verbeux. Cette dernière avait d'ailleurs vu le travail de Grotowski, qui l'avait complètement bouleversée. Il y avait donc au Conservatoire de Québec une volonté de trouver une parole autre que verbale. Les professeurs enseignaient que l'improvisation n'était pas simplement un outil de réchauffement de l'acteur, mais une forme d'écriture permettant de trouver sa propre façon de raconter une histoire.



À sa sortie du Conservatoire, Robert Lepage a fait un stage très formateur chez Alain Knapp, à Paris, qui lui a permis de jeter les bases de son vocabulaire théâtral.

À la fin de son Conservatoire, Lepage est allé avec d'autres étudiants de Québec effectuer un stage de trois semaines chez Alain Knapp, à Paris. Des étudiants du Conservatoire de Montréal y ont séjourné aussi pour parfaire leur écriture théâtrale. Mais Lepage, plutôt que de passer par l'écriture, s'intéressait à créer des spectacles qui seraient exclusivement conçus par l'improvisation, et dans lesquels il y aurait place pour des *lazzi*. Plusieurs groupes utilisaient alors l'impro. C'étaient les belles années du Théâtre Parminou, du Théâtre à l'Ouvrage, du Théâtre Euh !, qui étaient tous des compagnies d'intervention se produisant hors des salles conventionnelles, dans des usines, des centres commerciaux ou dans la rue. On créait des compagnies qui se mettaient au service des syndicats, des partis politiques ou de mouvements comme En lutte, le Parti communiste canadien marxiste-léniniste, La Forge, etc. Tout ce théâtre était souvent développé à partir d'improvisations. Sans être dans cette mouvance de gauche (qu'il qualifie aujourd'hui de « gogauche »), Lepage et ses amis se sentaient destinés à faire, comme eux, du théâtre dans la rue. Sans moyens particuliers, ils n'avaient d'ailleurs pas d'autre ambition.

Les trois semaines chez Knapp, extrêmement formatrices, lui ont donné la « permission » de créer un théâtre qui ne soit pas basé sur un texte établi, mais sur un canevas d'idées, de ressources. Cela l'a conduit à se trouver un vocabulaire et à fonder une troupe où existerait une telle connivence entre les membres que les explications seraient réduites au minimum. Bien avant de se joindre à la LNI, il trouvait cette façon de faire à la fois sportive et théâtrale. Quand la LNI est apparue, on l'a perçue, de Québec, comme un phénomène montréalais, que l'on allait voir en touriste. Lepage a donc atterri à la LNI un peu par hasard, mais en y trouvant tout de même une parenté avec ses préoccupations du moment.

LES RESSOURCES SENSIBLES

Entré au Conservatoire à 17 ans, Lepage en est sorti sans grande expérience de la vie comme du métier. Il a donc essayé de s'« acoquiner » avec des gens possédant des méthodes, le premier étant Jacques Lessard. Celui-ci, qui a traduit les *RSVP Cycles* de l'américain au français, sous l'appellation des « Cycles Repère », les a aussi adaptés au théâtre, en utilisant le texte dramatique comme ressource. Il aimait, par exemple, beaucoup Ionesco. Au sein du Théâtre Repère, on a donc vu graduellement se constituer deux avenues : l'une axée sur le recyclage du répertoire et l'autre, sur ce que l'on pourrait appeler un théâtre de création pur et dur, que favorisait Lepage. Il rappelle être allé dans un marché aux puces avec ses copains pour acheter 50 \$ de mobilier de cuisine... ce qui leur a permis de créer *la Trilogie des dragons*.



Sans qu'il y ait eu de conflit, ces deux avenues ont fini par avoir du mal à se rejoindre. Ce que Lepage a retenu le plus de la méthode des Cycles Repère, c'est l'idée d'une ressource sensible. Il considère qu'improviser à partir de cela diffère radicalement de l'improvisation à partir d'un thème ou d'un texte. On peut, bien sûr, créer un spectacle basé sur l'improvisation à partir d'une idée, telle celle de l'exploitation des travailleurs africains : cela serait tout à fait noble et justifié. Mais il explique que réunir des gens de classes sociales et d'intérêts différents autour d'un tel thème obligerait à le diluer et à faire des compromis, car il faut toujours en arriver à un consensus. Tandis qu'avec une ressource sensible, il n'y a pas d'argumentation possible. Prenons l'exemple d'un jeu de cartes, poursuit Lepage, puisque c'est la ressource sensible de son prochain spectacle. Si quelqu'un dit : « Les cartes, c'est rouge ou noir », il n'y a pas de discussion possible. Personne ne peut nier ce fait, et chacun est obligé d'en tenir compte dans la poursuite de l'improvisation. Par la suite, le politique, le social, l'historique, le poétique vont nécessairement s'intégrer dans le processus de création. Ainsi, si l'on prend la rivière Ota comme ressource sensible, il est impossible de ne pas tenir compte de la bombe atomique dans le spectacle.

Robert Lepage a mis à profit la méthode des Cycles Repère pour la création de *la Trilogie des dragons* (1987).
© Claudel Huot.

IMPROVISER EN DIRECT

La liberté que Lepage souhaite en cours de création, il aime la retrouver pendant les représentations. Il affirme que ce n'est pas par principe, mais simplement... parce qu'il ne sait pas écrire ! Autrefois, il en avait honte, mais aujourd'hui, il le reconnaît et se contente de ses autres qualités. Il explique : un spectacle commence et, avec le temps, compte tenu des réactions du public et de la critique avec lesquels Lepage dit demeurer toujours en dialogue, il évolue. En dehors des bribes de textes qui existent pour le régisseur ou à l'usage de l'éclairagiste, et des surtitres qui sont de plus en plus souvent projetés dans ses spectacles – et qu'il serait plus compliqué d'éliminer –, tout le reste du texte peut fluctuer. Lorsque le metteur en scène passe plusieurs semaines sans revoir une de ses pièces en tournée, il trouve souvent qu'elle s'est « cristallisée », ce qui le pousse à effectuer des changements, au grand dam de ses comédiens ! Au bout de plusieurs années, quand les représentations sont terminées, il accepte que l'on publie une version « définitive » du spectacle.



Avec Marie Michaud,
« une championne de
l'impro », Lepage a pu
« insuffler de l'oxygène »
aux représentations
du *Dragon bleu*
(Ex Machina, 2009).
© Louise Leblanc.

Certains s'étonnent, mais Lepage rappelle que c'était pareil à l'époque de Shakespeare. On oublie que le premier in-folio de ses œuvres, publié après la mort de l'auteur, provenait de bouts de textes de comédiens ayant joué divers rôles. Chaque acteur ne possédait que ses propres répliques, écrites à la main, sur un rouleau. De là vient d'ailleurs le mot *roll*, devenu « rôle » en français. Le comédien recevait, avec le texte de chacune de ses répliques, la « queue » de la réplique précédente, mot qui a donné le mot *cue*. Comme les autres pièces de Shakespeare, *Hamlet* a été écrit à partir de tels fragments, ramassés de tous les coins d'Angleterre des années après la mort de l'auteur. Il y avait aussi des *lazzi* dans le théâtre de Shakespeare, par exemple dans la scène du fantôme du père. On a publié récemment trois versions de *Hamlet* très différentes l'une de l'autre, mais toutes authentiques. L'ordre des scènes y varie beaucoup. Dans l'histoire du théâtre, ce n'est qu'assez récemment qu'on a pris l'habitude d'écrire un texte à l'avance pour le faire mettre en scène et jouer.

Pour en revenir au théâtre de Lepage, dans *Lipsynch*, des scènes complètes sont improvisées. Bien sûr, le soir de la première, c'est un chaos total qui affole tout le monde, surtout les responsables des surtitres et les camarades qui ne comprennent pas le français ou l'anglais. Alors, les traducteurs leur expliquent, dans leur langue, les tableaux qu'on enlève et ceux qu'on

déplace. Tout cela fait partie du « sport » de l'improvisation théâtrale telle que Lepage la pratique, y compris dans ses spectacles en solo. Il affirme que c'est pour lui un plaisir constamment renouvelé que d'« insuffler de l'oxygène » de cette manière dans un spectacle, même après une critique assez favorable et 175 représentations, et qu'il y a déjà des billets vendus pour beaucoup d'autres soirs. Avec Marie Michaud, qui est une championne de l'impro, un tel « saut dans le vide » a été possible dans *le Dragon bleu*. Lepage ajoute que tout ce qui est figé ne l'intéresse pas. Il aime l'éphémère, qui permet de toujours réagir sur scène à un événement apparu quelque part dans le monde ce jour-là. C'est une des raisons qui l'ont poussé à cesser de faire du cinéma, où tout se fige pour toujours. (Il avoue d'ailleurs avoir fait les cent pas pendant que l'on montrait son solo sur New York : il avait hâte que cela finisse !)

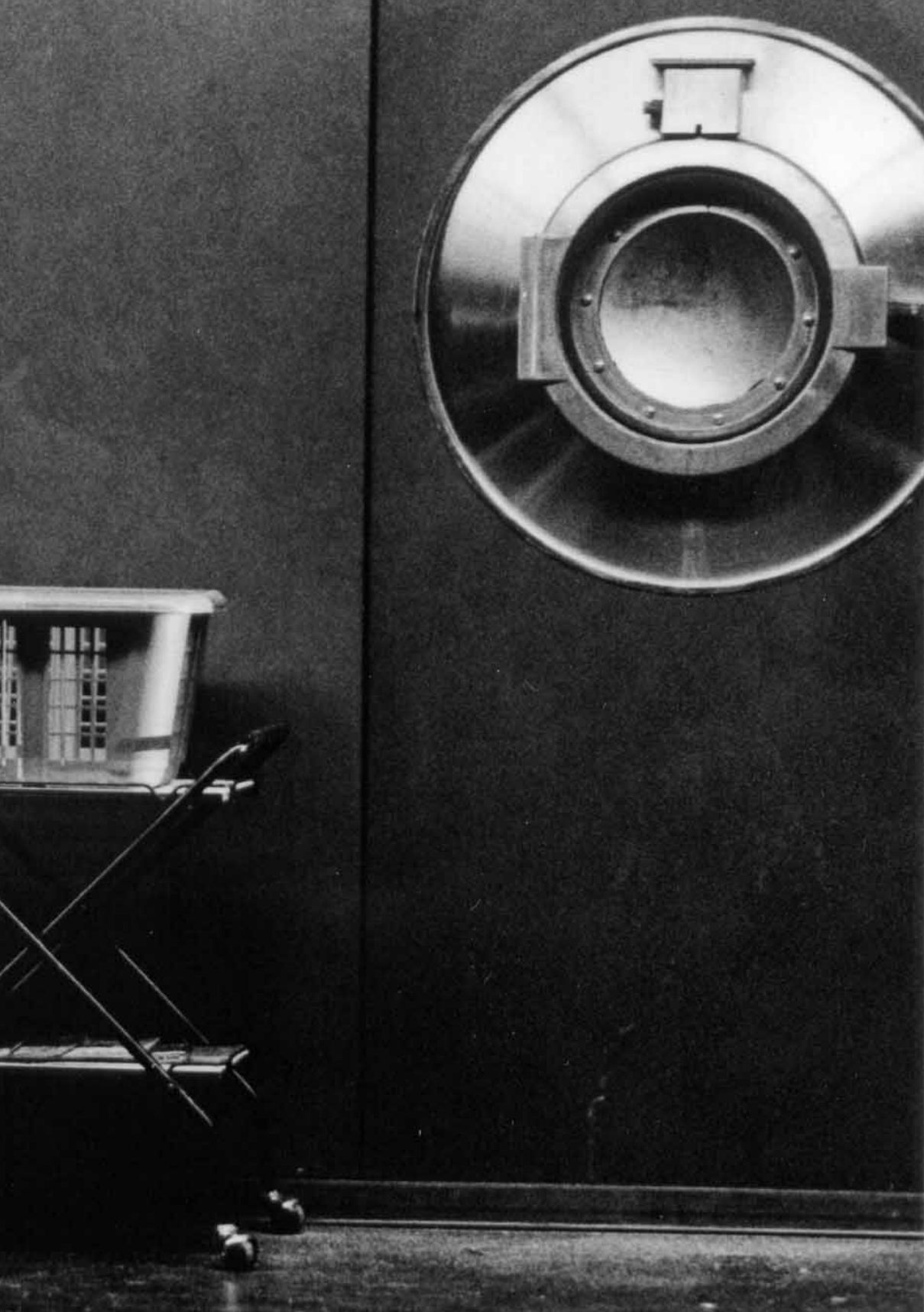
À quelles stratégies faut-il recourir pour créer au moyen de l'improvisation avec des équipes parlant des langues différentes ? Est-ce que l'impro facilite le travail ? Lepage répond que les choses deviennent plus complexes, mais que la barrière de la langue est loin de constituer un obstacle. Les gens finissent par trouver des moyens de communiquer. D'ailleurs, l'élaboration de ses spectacles est si longue que plusieurs ont le temps d'apprendre au moins une langue avant le soir de la première ! Il y a aussi les techniciens, concepteurs de son, d'éclairages ou autres, qui sont de langues différentes et qui participent aux impros. Même si ce ne sont pas des artistes, ils ont une sensibilité artistique : c'est d'ailleurs pourquoi Lepage tient à ce qu'ils viennent saluer à la fin de chaque représentation. À la Caserne, ils sont tous là depuis le premier jour, chacun avec son portable, connecté sur Internet, à proposer des idées, des ressources ou des images qu'ils projettent immédiatement sur des écrans pour nourrir les impros. Il faut permettre cela dans le travail, mais pour que cela fonctionne, il faut que tout le monde accepte de ne pas savoir où l'on s'en va. Ceux qui ont besoin de sécurité ne supportent pas de travailler ainsi et quittent le navire, mais d'autres, qui ont l'esprit d'aventure, demeurent et se mettent à jouer comme ils n'ont jamais joué avant ! Ils deviennent extrêmement généreux, leur jeu est plus naturel, puisqu'il a surgi d'eux-mêmes. Bien sûr, après viendra le « polissage stylistique » du texte ; mais, au départ, les répliques ont été inventées directement par les acteurs.

L'ÉTINCELLE DE LA FACE CACHÉE DE LA LUNE

En réponse à une question venue de la salle, Lepage raconte la gestation de *la Face cachée de la lune*. Il s'agissait, selon son expression, d'un spectacle de commande raté. Un jour, Buzz Aldrin, le deuxième homme à avoir marché sur la Lune, en 1969, lui demande s'il pourrait créer une pièce à partir d'un livre qu'il avait écrit. Lepage se documente, essaie d'imaginer quelque chose, mais, en même temps, il est tracassé par le décès récent de sa mère. Ces deux idées lui paraissaient intimement liées dans son esprit, mais il ne savait pas comment s'en sortir. Un jour, en passant par une ruelle pour rentrer chez lui, il a trouvé près des poubelles une porte de lave-linge. Il a été frappé par la vue de cet objet qui réunissait les deux images qui le préoccupaient : la laveuse lui rappelait sa mère et la vitre ronde ressemblait au hublot d'un vaisseau spatial. Il a donc apporté la porte dans la salle de répétition et a commencé à jouer avec elle. Il entraînait, il sortait, il tournait autour et, petit à petit, il est arrivé dans un territoire qui contenait tout ce qu'il avait en lui à ce moment-là et qui est apparu de façon organique, naturelle, évidente lors des improvisations. De grands pans de son enfance ont resurgi et, en se développant, le spectacle a fait place au programme spatial russe et à celui des Américains.

On le voit, l'improvisation a toujours accompagné Robert Lepage depuis ses années de formation, et il y recourt encore abondamment et sans complexe aujourd'hui, à la fois dans le processus de création et au cours des représentations. C'est son oxygène, son sport, sa ligne du risque. L'impro lui procure son plaisir théâtral, est devenue chez lui un art de vivre, une marque de commerce. Risquons le mot : une méthode de travail. ■





Robert Lepage
dans *la Face cachée
de la lune*
(Ex Machina, 2000).
© Sophie Grenier.